جماليات المنمنمة الإسلامية

أمل أحمد نصر[1]

مقدمة

يلقي هذا البحث الضوء على جماليات المنمنمة الإسلامية من واقع دراستها بوصفها عملاً تصويرياً، ويطرح أسئلة تتعلق بالتقويم الذي يضع المنمنمات في مكانها اللائق بها في تاريخ الفنون الإنسانية، وإذا ما كانت المنمنمات الإسلامية تعدّ أعمالاً ترقى لمراتب الفنّ الرفيع .

ويهدف البحث إلى التعرُّف على بعض الأصول الفلسفية التي صاغت الرؤية الجمالية في فن المنمنمات الإسلامية، وتناوله من خلال مدخل شكلي جمالي يهتم أكثر بلغة الشكل ويختلف عن المدخل الوظيفي الذي يقصّر عن رصد جمالياتها الفنية. كما يهدف إلى الإسهام في تمهيد الطريق لعمل دراسات جمالية للفنون الإسلامية من قبل متخصصين، وعدم الاكتفاء بالدراسات الأثرية والتاريخية لتلك الفنون.

يتبع البحث المنهج التحليلي الشكلي في رصد بعض السمات الجماليات لفن المنمنمات الإسلامية، من خلال التحليل المباشر لنماذج من أعمال فن المنمنمات الإسلامية، مزودين بتلك الخلفية الروحية الفكرية التي لا بد من الاقتراب منها، حتى يتسنّى لنا الوقوف على الإطار الثقافي الذي أبدعت فيه هذه الأعمال.

ومع أن هذه المنمنمات تعد من أهم أشكال فنّ التصوير الإسلامي، فإن مجالها لم يحظ بالبحث الكافي ليخرج من إطار التناول والتوصيف الغربي له، بوصفه فناً إيضاحياً وظيفياً، ذلك التناول الذي ينأى به عن دائرة الفنون الرفيعة،

---

(١) دكتوراه فى الفلسفة والفنون الجميلة من جامعة الاسكندرية عام ٢٠٠٠م، أستاذ ورئيس قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة في جامعة الإسكندرية، البريد الإلكتروني: dr_amalnasr@hotmail.com

ومن ثَمَّ لم تتناول الكثير من الدراسات المنمنمات الإسلامية من زاوية قيمتها الجمالية.

ولا شك في أنَّ محاولة تلمس جماليات الفنون الإسلامية بعامة محاولة محفوفة بالصعاب، فهو مجال ما زال يحتاج الكثير من البحث لإحلال صورة جديدة معبرة عن رؤية منصفة لتلك الفنون، التي تعامل معها تاريخ الفنّ الغربي على أنها فنون نفعية وظيفية لا ترقى لمرتبة الفنون الرفيعة. وغالباً ما كانت تتم دراسة الفنون الإسلامية دراسة وصفية أو أثرية وعدّها نوعاً من أنواع الفنون التطبيقية، لا ترقى لأن تكون فناً خالصاً له جمالياته الفريدة، كما كان يتم ترتيب تلك الفنون على أساس جغرافي، كأنما الفنّ الإسلامي ليس أكثر من الحصيلة المادية لهذه الفنون، دون خط جمالي ناظم وموحِّد لها. في حين أنَّ الفنّ الإسلامي ينحدر من رؤية جمالية فلسفية تشمل الإنسان والطبيعة، وتستلهم في الوقت نفسه الرؤية الدينية الإسلامية.

أولاً: مفاهيم خاطئة في تقييم الفنون الإسلامية

كان الاتجاه الغالب في الدراسات الغربية للفنون الشرقية عامة، هو طمس دور الشرق في تشكيل الوعي الأوروبي، هذا الاتجاه الذي كرّسته السياسة الاستعمارية، التي جعلت من الاستحالة أن يكون الـمُستعمَر مصدراً لثقافة المستعمِر وحضارته، وحجة الاستعمار في هذا أنه يقوم بعملية تحضير وتمدين للبلاد التي يدخلها،» فالصياغة الغربية للثقافات الشرقية كانت مكملة للإيدلوجية الأوروبية والسيطرة السياسية.»[٢]

وقد أثرت المفاهيم الإيديولوجية للغرب تأثيراً كبيراً في تقييم الفنون الشرقية وتقديرها، ووضعها في ترتيب تطوري مستمد من تلك المفاهيم. فأصبح تراث الفنّ لدى الناقد والفنان الأوروبي، وللإنسان العادي، يكاد يقتصر على تراث عصر النهضة والقرنين التاليين له بالإضافة لبعض الآثار الرومانية. ولذلك لم يكن بوسع الناقد أو الفنان الأوروبي أن يستجيب لأي فن آخر خارج هذا النطاق.

(٢) حنفي، حسن. **علم الاستغراب**، القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص ١٢٢.

من هنا كان الغرب يتناول الفنون الشرقية عامة، بما فيها الفنون الإسلامية، ليس بما تتضمنه من قيم لها معاييرها الخاصة المستمدة من تلك الحضارات، بل بمقايسة هذه الفنون بالمعايير الأوروبية، لكي تبقى العلاقة معها علاقة تبعية لا تخرج عن النموذج الغربي الأوحد. وقد حالت النظرة الغربية للعالم، المتمركزة حول ذاتها، دون تفطُّن المختصين الأوروبيين، -حتى فترة طويلة- إلى وجود نظرة جمالية للفنون الإسلامية تفسرها في ضوء الضرورات الروحية والتاريخية الخاصة بها، وهو ما أدى إلى الوقوع في كثير من الملابسات والأخطاء في فهمها وتقييمها.

وقد تمت دراسة الفنون الإسلامية -غالباً- على مستوى المنهج دراسة وصفية وأسلوبية، وترتيبها على أساس جغرافي. فنجد فَنّاً مصرياً، وفنّاً سورياً، وفنّاً فارسياً، وفنّاً تركياً. كأنّما الفنّ الإسلامي ليس أكثر من الحصيلة المادية لهذه الفنون، دون خط جمالي ناظم وموحِّد لها. حتى إنّ بعض الدراسات التي نبهت إلى الحاجة الروحية ومسوّغاتها عند الشعوب الإسلامية، لم تظهر عند الدارسين الغربيين إلا في صورة مباحث جانبية أو تكميلية، تطرح عدداً من المفاهيم السطحية عن مسوّغات الإبداع عند المسلمين، أُقحم فيه النموذج الغربي. فكثيراً ما نجدهم يستخدمون عبارة النفور من الفراغ أو الفزع من الفراغ، وهو النزوع في الفنون الإسلامية إلى شغل المساحات على نطاق واسع بالعناصر الزخرفية. وهذه التسمية تكشف عن الميل اللاشعوري عند أولئك المؤرخين إلى قياس الظواهر الفنية الإسلامية على النموذج الغربي، فيكون تناولهم لمفهوم الفراغ فيه إشارة إلى مفهوم غربي، وهو موقف الجمالية الغربية القابلة للفضاءات الفارغة الخالية من الزخرفة أو العناصر.

ومثل ذلك يقال في الاستعمال التعسفي لمعنى التجريد في الحديث عن الفنّ الإسلامي. والحقيقة أن كلمة «تجريد» مشحونة -إلى حد ما- بمعان غريبة عن البنية الإسلامية، فهي تفترض وجود تقابل أو تضاد بين التمثيل أو النقل الوصفي للعالم المرئي إلى العمل الفني من ناحية، ووجود موضوعي مستقل للأشكال المبتدعة خارج أي ارتباط بذلك العالم. ومعنى «التجريد» في الغرب هو رد فعل ضد نظرية المحاكاة بمختلف صيغها، التي بلغت ذروتها مع

بداية القرن العشرين مع «كاندينسكي Kandinskey» وزملائه، عندما وضعوا موضع الشك مشروعية الارتباط بعالم الواقع المرئي. في حين نجد أن مفهوم التجريد في الفنّ الإسلامي يسعى لاستلهام حركة الطبيعة ونظمها وقوانينها في التشكُّل والتلوُّن والنموِّ والانتظام.

في مثل هذا السياق المتأثر بالقاموس الفني الغربي، تقسم الفنون الإسلامية إلى كبرى وصغرى، ودينية ودنيوية، وهي مقولات بعيدة عن الذهنية الإسلامية. ويسارع كثير من المؤرخين الأوروبيين، بناء على تفسير سطحي أو مغرض، أو استناداً لحادثة عابرة، إلى اعتبار الحضارة الإسلامية معادية للصور أو محطمة للصور iconoclaste، قياساً على التاريخ الغربي نفسه، الذي شهد حركات معادية للصور التي حدثت في القرن الثامن الميلادي في الإمبراطورية البيزنطية، على يد القائلين بالطبيعة الواحدة للمسيح أو تلك التي تزعَّمها الراهب «سافونارولا Savonarola» في عصر النهضة. وقد يكون من الأنسب أن نعبر عن وضع التصوير في الحضارة الإسلامية باستعمال مفهوم انتفاء الأيقونية aniconisme بدلاً من iconoclasm.

وكثيراً ما يقع الفنّ الإسلامي فريسة للحكم على بنائه من خلال الموازين الأوروبية فيتهم بالتكرار. ويرجع سوء الفهم هذا إلى عزل سطوحه وتأطيرها عن بقية العناصر البصرية، القائمة على الاختلاف في الكثافة والملمس والغزارة والشدة، وعلى الفروق المنغمة للمواد، وعلى التنوعات الإيقاعية الديناميكية المرتبطة بالتعبير الموسيقي. فمثلاً حين ندرس العمارة الإسلامية منفصلة نقع في تعسف؛ إذ إنَّنا نلغي دور العناصر التي تشكل حيوية هذه العمارة كالسجاد والثريات. وهكذا تحتاج الفنون الشرقية بعامة إلى دراسة شمولية واعية، ملمة بالمنطلقات الثقافية والعقائدية لهذه الفنون.[٣]

ومن المفاهيم الخاطئة فى فهم الفنّ الإسلامى اعتباره فناً إدراكياً، لا يتوجه إلا إلى الفكر النظري المحض، وليست له قدرة على الإثارة العاطفية. فيتحدث بلزاك مثلاً في كتابه «الابن الملعون» عن هذا الفنّ وكأنه لا يخاطب الحواس

---

(٣) الصايغ، سمير. **الفنّ الإسلامي**، بيروت: دار المعرفة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ١٠٣

ولا النفس، لكنه يتوجه إلى الإدراك العقلى فقط. كذلك عندما يناقش أحد علماء الجمال الموسيقى «كومباريو» نظرية التجريد العربي «Arabesque» (شكل ٤) عند «هانسليك» نراه يعلن عن أن التقارب مستحيل فى رأيه بين الموسيقى والتجريد العربي، لأنَّ عمليات التأليف فى هذا الأخير لا تحمل أية فائدة شعورية، وأية طاقة على الإثارة العاطفية» وبهذا يعتقد أنها تختلف اختلافاً كلياً عن الموسيقى. وقد أشار آتيان سوريو، وهو من أهم الدارسين الجماليين المعاصرين، إلى فصل المنتج الفني عن الإطار الذي أبدع فيه قائلاً: إن الأثر الفني وقد انفصل عن إطاره الثقافي يصبح أثراً غير قابل للفهم؛ أي لا يروق للإحساس الجمالي في بلد آخر، لكننا إذا ما نظرنا إلى الأحداث الجمالية، من ناحية منفتحة عالمياً، ندرك كم هو مهم أن نوجه انتباهنا إلى تلك الأشكال الفنية التي تبدو للوهلة الأولى غير ملائمة لعاداتنا وأحاسيسنا. وإنه لمن الخطأ أن ننظر إلى الأمور،كما حدث غالباً في تاريخ الفن، من موقع التيار الهيليني النشأة فقط وكأنه وحده ذو الأصالة الجمالية، ضاربين صفحاً عن كل ما عداه، عندها ستكون لدينا لوحة ناقصة جداً للإحساس الجمالي للإنسان. وبذلك يكون «سوريو» قد لخص مشكلة سطوة النموذج الغربي جمالياً وأبرز تبعاتها. [٤]

ثانياً: مفهوم المحاكاة فى الفنون الإسلامية

إذا كان الفكر الغربي قدم لنا فكرة المحاكاة على أنَّها محاكاة مظاهر الأشياء، والوصول بها إلى أقصى تشابه أو مطابقة ممكنة بين الشيء وما يصوره، فإنَّ الفنّ الإسلامي قدم لنا فكرة المحاكاة بصورة مختلفة، تتفق مع رؤيته التصوّفية للكون والوجود بجميع تجلياته. وقد أشار إلى هذه الفكرة «الحبيب بن بيده» وأوضح أنه بتأملنا للتراث الفكري العربي نستطيع أن نجد إشارات تدلنا على أنَّ الفنّ الإسلامي قد ارتكز أساساً على مفهوم المحاكاة الطبيعة فى أرقى تعبيره، وهو كونها تعبر عن تحقيق الذات، لا بمفهومها السطحي فى الغرب بل بمفهومها الصوفي. والخطأ الذي وقع فيه كثير من الباحثين هو أنهم انطلقوا من مفهوم محاكاة الطبيعة الذي نما في الغرب وارتبط بالفنّ الواقعي الكلاسيكي

(٤) سوريو، اتيان. **الجمالية عبر العصور**، ترجمة د. ميشال عاصي: بيروت وباريس: منشورات عويدات، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ١٧٩.

الغربي، وكان عليهم أن ينطلقوا من مختلف التعابير الفنية التي نمت فى عالمنا الإسلامي، وفهمها من الداخل؛ أي بارتباطها بإطارها المعرفي الذي نمت فيه.(٥)

إنّ الفنّ فى تفسير فلاسفة المسلمين مرادف للصناعة، والصِّناعة مرادفة للعمل عند «ابن منظور»،(٦) وهي ملكة في أمر عملي عند «ابن خلدون»(٧) كما أنها عند «التوحيدي»(٨) تقتفي الطبيعة التي تقتفي بدورها أفعال النفس وآثارها، فللصناعة حقيقة فلسفية تعبر عن علاقة الإنسان بالكون وجوداً، وإدراكه لهذا الكون وخروج ما في قوَّته إلى الفعل بفضل هذا الإدراك. الصِّناعة هي الفن، وهي حسب أرسطو»(٩) الحركة التي تنتج عن الإنسان ذي النفس الناطقة، والتي تنتج عنها منتجات شبيهة بالمنتجات الطبيعية من حيث احتواؤها على المادة والصورة، وتتفق مع هذه المنتجات فى مبدأ الغائية أو الوظيفية النفعية والجمالية. والصِّناعة تحاكي الطبيعة كما يبدو لدى «التوحيدي» و«مسكويه».(١٠) ونجد هذا المفهوم كذلك لدى «إخوان الصفا».(١١) وحسب التعبير الصوفي فإن عملية الصنع تبدأ من أعلى؛ أي من الحق «الله» الذي يصنع النفس، وتصنع النفس بالتالي الطبيعة، ويأتي دور الطبيعة فتصنع الموجودات الحسية (المعادن والنبات والعناصر الأربعة والحيوان والإنسان). ويأتي الإنسان لكي يصنع هو الآخر، وبذلك يقتفي فعل الطبيعة، وهو تصور نابع من

(٥) ابن بيده، الحبيب. "تحييناً للفكر الفنى الجمالى العربي الإسلامي فى زمن العولمة" في: **الفنون الإسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة**، مجموعة مؤلفين، قطر: مهرجان الدوحة الثقافي السابع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ٢٠٠٨، ص ١٩٣- ١٩٦.

(٦) **ابن منظور** (٦٣٠ هـ/ ١٢٣٢ م - ٧١١ هـ/ ١٣١١ م) هو أديب ومؤرّخ وعالم في الفقه الإسلامي واللغة العربية. من أشهر مؤلّفاته معجم لسان العرب.

(٧) **عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي** (١٣٣٢–١٣٨٢م، عربي تونسي يعدّ مؤسس علم الإجتماع الحديث.

(٨) **أبو حيان التوحيدي** (٩٢٣–١٠٢٣ م) فيلسوف متصوف، وأديب بارع، من أعلام القرن الرابع الهجري.

(٩) **أرسطو** أو ارسطوطاليس (٣٨٤ ق.م. – ٣٢٢ ق.م) فيلسوف يوناني قديم كان أحد تلاميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر. كتب في مواضيع متعددة تشمل الفيزياء، والشعر، والمنطق، والحيوان، وأشكال الحكم والسياسة.

(١٠) **مسكويه** هو **أحمد بن يعقوب، أبو علي الملقب مسكويه (٩٣٢–١٠٣٠م)** فيلسوف ومؤرخ وشاعر فارسي بارز.

(١١) جماعة من فلاسفة المسلمين العرب من أهل القرن الثالث الهجري (العاشر الميلادي) بالبصرة اتحدوا على أن يوفقوا بين العقائد الإسلامية والحقائق الفلسفية المعروفة في ذلك العهد.

نظرية الفيض (خلق العالم) التي انطلقت من الفكر الفيثاغوري والأفلاطوني ومرت عبر أفلوطين وفلاسفة العرب فى العصر الوسيط أمثال الكندي والفارابي وابن سينا وإخوان الصفا.

إنَّ عملية الصنع التي تنطلق من الصانع الأول، وتمر بالنفس، ثم بالطبيعة، حتى تصل إلى الإنسان، عملية معقدة، ولكن هذه المراحل تتفق في أنها تعطي صوراً للهيولي؛ أي للمادة الخام، ولا يمكن قبول الصورة هنا على أنها مظاهر بل على أساس أنها جواهر وبنيات معقدة، تحاور في نسقها ونظامها الأشكالَ التي تصطدم بمقومات المادة، ومدى استعدادها لقبولها. فالطبيعة المقتفية للنفس والمحاكاة؛ أي محاكاة الإنسان لهذه الطبيعة في الخلق، هي مشكلة الفنّ الإسلامي، وهو المفهوم الذي احتضن مختلف الأشكال الفنية فى الحضارة الإسلامية، وفقاً لما نجده فى دلالات وإشارات الفلاسفة العرب الذين اهتموا بهذه الفنون.(١٢)

والمحاكاة في هذا المجال ليست -كما جاء فى تفسير «لالاند»(١٣)- مذهباً يرى أن قوام الفنّ محاكاة الطبيعة؛ أي إظهار الأشياء كما هي دون تفرقة بين قبيح وجميل «بل هي بمفهوم الفعل مثل الفعل كما جاء فى «لسان العرب» لابن منظور، محاكاة الطبيعة فاعل لا مفعول به، محاكاة القوة فى إرادتها وقدرتها على إعطاء الهيولي صوراً حتى تصبح بالفعل، وذلك وفق نظام نتج عن إدراك الإنسان لبنية الكون؛ أي بنية الأجسام الطبيعية كالمعادن والنبات والحيوان وبنية الإنسان نفسه، وإدراك كيفيات البناء التي تظهر من خلال هذه البنيات، وهي كيفيات الانتظام والتناسق والتناسب في ارتباطها بقابلية المواد، التي تحتوي بدورها على طاقات بنيوية تجعلها مستجيبة للصورة التي ستعطى لها. فالمحاكاة إذن ستكون من ناحية المبدأ لا من ناحية العرض، ومن ناحية كيفية البناء لا من خلال مظهره الخارجي.

(١٢) الحبيب بيده ومجموعة من المؤلفين، **الفنون الإسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة**: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، مهرجان الدوحة الثقافى السابع، قطر ٢٠٠٨، ص ١٩٣: ١٩٦.

(١٣) **أندريه لالاند**. فيلسوف فرنسي (١٨٦٧-١٩٦٣م، يعد في أعماله الفلسفية أبرز ممثل للعقلانية الكانطية. ومن موضوعاته الرئيسة التي عالجها: النوايا أو المقاصد الحرية، الحقيقة، ماهية العقل، قانون الطبيعة وتمثله، أخلاق العقل، الاستيعاب والاجتماعيات والجماليات.

إنّ محاكاة الطبيعة بوصفها قوة خلاقة تنضوي تحت ما يعبر عنه إخوان الصفا بالتشبه بالإله بحسب الطاقة الإنسانية، ولم تكن غاية هذا التشبه منافسة الإله في الخلق، بل كانت وسيلة للالتحام به والقرب منه، تحقيقاً للذات التي اعتبرت خليفة الله على الأرض؛ إذ إن «الله يحب الصانع الفاره والحاذق وأن الوسيلة للقرب منه لاتكون إلا بعمل أو علم أو عبادة.»[١٤]

إن الفنان العربي المسلم صنع مصنوعات فنية متفقة ومصنوعات الطبيعة من حيث البناء، لأن النفس تشتاق إلى الاتحاد بالمعقول لا بالمحسوس، بالبنية الخفية لا بالمظهر المرئي. وهي بذلك تريد التعبير عن إرادة الالتحام بالصانع من حيث هو خلّاق مبدع وفاعل. وهو سلوك يعبر عن سمو الذات ونزعتها إلى التحقق، والقرب من صانع الكون الواحد الذي جعلها خليفته على الأرض. «إذ الحذق في كل صنعة هو التشبه بالصانع الحكيم.»[١٥]

من هنا نجد أن الفنّ الإسلامي ينحدر من رؤية جمالية فلسفية، تشمل الإنسان والطبيعة، وتستلهم في الوقت نفسه الرؤية الدينية الإسلامية، فالفنان يقف أمام الطبيعة جزءاً منها، فهو جزء من الوجود الذي يسبّح الخالق، ونحن لا نستطيع فهم الفنّ الإسلامي بمعزل عن هذه الرؤية. ففي تأملنا العميق لآثار الفنّ الإسلامي نلاحظ أنَّ الطبيعة بكل مفرداتها قد وجدت في صورة عناصر تشكيلية قدَّمها هذا الفن، إلا أنَّ علاقة الفنان المسلم بالطبيعة كانت علاقة تأمل محمَّلة بقيم امتزج فيها العقائدي بالجمالي. لذا يُعد الاقتراب من المضامين الفلسفية الإسلامية مدخلاً مهماً لفهم جماليات الفنون الإسلامية.

وتقدم الفلسفة الإسلامية رؤية للعالم تتسق مع العقيدة الإسلامية، نستطيع من خلالها تلمُّس مبحث الجمال فى تلك الفلسفة، لنعيد النظر لفن المنمنمة الإسلامية. وفى هذا الصدد نشير إلى نظرية الحلول، وهي نظرية وحدة الوجود التي طرحها المتصوفة من المسلمين، وتعني حلول الله في الكون أو العالم المادي والروحاني، فهو الروح الأعظم المتجلي في الكون وكل ما يحتويه. فهي ترى أن الله والطبيعة شيء واحد، وأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا من

(١٤) الحبيب بيده ومجموعة من المؤلفين، **الفنون الإسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة**: مرجع سابق، ص ١٩٥

(١٥) المرجع السابق، ص١٩٣- ١٩٦

مظاهر الذات الإلهية. ونجد نظرية الكون في فلسفة الكندي وإخوان الصفا تقول بوجود انسجام في كل شيء في الكون، ويتراءى ذلك جلياً في وحدة النظام الكوني الموحد والمتسق والمنسجم بشتى أجزائه، التي تشكل وحدة قائمة على مبدأ واحد سواء في الأصوات، أو بنية الكون، أو أرواح البشر. وترتكز علوم الكون نفسها على العلاقة المتبادلة بين الأشياء، وعلى وحدوية الطبيعة، التي يكتشف فيها الإنسان معنى التناسق والتوازن الخاص بالعالم. [(١٦)]

وكذلك انطلقت نظرية الكون في الفلسفة الإسلامية في جذورها من وجهة نظر الصلة الوثيقة بين الفلسفة والفن، في ارتباط مفهوم «الرائع» بالحياة الإنسانية، والإنسان بالذات؛ أي ما يدور في فلك «الانسجام الشمولي»، الذي استمر في فلسفة الطبيعة والفلسفة العقلانية لابن سينا والبيروني في شكل أكثر تجريداً، يقوم فيه كل جزء بوظيفة محددة ضمن المنظومة الجمالية العامة. إن فكرة الانسجام الشمولي التي تتضمن في جوهرها الوظائفية الجمالية للأشياء والظواهر في العالم المحيط، تقرر أن كل جوهر جزئي مهما بلغت ضآلة قيمته فهو يصب في مجرى الجمال العام للوجود. [(١٧)]

وقد وضع الكاتب عبد الفتاح الروّاس عدة مبادىء للوعي الجمالي الإسلامي جديرة بالتأمل، فهو يرى أن ذلك الوعي يستند إلى ثلاث منطلقات هي: التوحيد، والوحدة، والحركة. وسنلخص عرضه لها فيما يلي:

١ ــ منطلق التوحيد

يحيلنا الجمال في الطبيعة إلى الكلي المطلق الجمال، ويحيلنا هذا الكلي إلى إدراك تجلياته في الطبيعة، والارتداد في الحالتين يكون عبر عملية توحيدية، تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال. ومفهوم الجمال في الفنّ الإسلامي لا يخرج عن إطار هذه العلاقة، فليس هنالك جمال قائم بذاته معزول عن دلالته أو مفصول عن اتجاهه الإشاري ونسقه.

(١٦) نصر، أمل أحمد. **جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية**: وزارة الثقافة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الفنّ التشكيلي. ٢٠٠٧، ص ١٧٢– ١٧٥

(١٧) بيطار، زينات. **الاستشراق فى الفنّ الرومانسى الفرنسى**، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٥٧، يناير ١٩٩٢ص ٢٠٤.

٢ ـ منطلق الوحدة

الوحدة في نظام الخلق هي تمام الجمال في المخلوقات، فالأشياء تكتسب قيمتها الجمالية بما فيها من وحدة وتناسق وانسجام، ظاهر وباطن، بمدى ارتباطها بالكلِّي الجمال. إنها عناصر بسيطة في حدس توحيدي يعمِّق معرفتنا وإيماننا بالجمال المطلق. والعلاقة بين المادة والشكل، المضمون والصورة، الفكر والوجود هي علاقة وحدة، وعلاقة تكامل.

٣ ـ منطلق الحركة

والحركة جزء من جمال الموضوع، وهي ليست مادية فحسب وإنما هي جمالية كذلك، فالوردة يتكامل جمالها باطراد حركة نموها، والنهر يبلغ غاية جماله بحركة جريانه، الحركة هي مصدر المتعة الجمالية لأنها تختزن الوعد بالحياة، وهي مصدر قيمة وجودية لها دلالتها ووظيفتها في نسق الحياة وكل ما في الكون مغمور بالحركة.[(١٨)]

وفى محاولتنا لتلمُّس أثر تلك المفاهيم الفلسفية فى مجال المنمنمات الإسلامية سنجد أن مظاهر الكون تتحول فى المنمنمة إلى أيقونة يمكن التأمل فيها، فهي مشغولة بالعناصر والأشكال المتعددة المندمجة فى وحدة واحدة، كَوْنَ كل عمل فَنِّي هو كون ذاتي يعادل هذه المفاهيم، فالمصور المسلم لم يكن يهدف إلى نقل الواقع، فهو يرى أن المقتضيات المادية يجب أن تبقى دوماً خاضعة للحاجة الداخلية والروحية لبلوغ الوحدة والكمال.

وفى فن المنمنمات نجد موضوعات تعكس صوراً من حياة الإنسان الشرقي مثل صور «المعركة» أو «المبارزة» أو «الصراع» أو «موضوعات الصيد» و«قصص الحب والبطولة» و«الملحمة» و«النبل» و«الشرف» و«الفروسية». وقد صور فنانو المنمنمات هذه الموضوعات في الطبيعة الشرقية الساحرة برومانسيتها وبعناصرها الغنية باللون والضوء: الأشجار الوارفة، والأزهار، والنباتات، والحيوانات، والأنهار، والجبال. وقد التصق فيها الإنسان بالطبيعة

---

(١٨) قلعه جي، عبد القادر الرواس. جماليات إسلامية، **مجلة الوعى الإسلامى**، العدد ٦٢، ٢٠٠٣.. الكويت: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، ص ١٣

بوصفه عنصراً أساسياً من عناصرها يتناغم معها، وذلك في محاولة لربط صورة الوحدة الفنية في عمله بالتصور العام عن وحدة الكون. وفي المنمنمات يلتقي البعد المادي مع البعد الروحي في صورة فنية مكثفة جمالية وحياتية وروحية؛ فهي صورة مصغرة عن العالم الروحي والمادي للإنسان الشرقي، تتوالف فيها شتى الفنون: العمارة والتصوير والموسيقى، والشعر، والرقص، والزخرفة، في وحدة توليفية متناسقة تنطق برؤية جمالية واحدة، متغلغلة في البناء العضوي العام للمنمنمة في انسيابية جميلة للإنسان في الطبيعة، وذلك بصورة تجعل عالم المنمنمة الصغير ينقل تنظيم العالم الأكبر الذي خلقه الله.[١٩]

وجدير بالذكر أنَّنا نجد فى المنمنمات انعكاساً رائعاً للتصوير القرآنى للفردوس، ولوصف قدرٍ من الأحاديث النبوية للجنة، بما تحويه من متع حسية وروحية؛ إذ يحاول المصور التغلب على الظروف البيئية القاسية فى تصويره للحدائق فى المنمنمات الإسلامية. فالحديقة بصفة عامة تعكس العلاقة بين الإنسان والطبيعة، أما فى العالم الإسلامى فتضاف رؤية أخرى لمفهوم الحدائق، على أنها صورة مصغرة للفردوس أو الجنة، فقد تميزت العمارة الإسلامية بما يمكن أن نطلق عليه «النظرية الفردوسية» أو «نظرية التضاد البيئي»، فى محاولة لإيجاد الحدائق والجنات الأرضية فى داخل بيئة تتسم بظروف مناخية قاسية بغرض تحسين هذه البيئة وتجميلها.[٢٠]



شكل (١): الأمير هومايون على باب قصر الأميرة هوماى بغداد ١٣٩٦م

وقد عكس فنانو المنمنمات هذه الرؤية نفسها في تقديمهم للأحداث وسط الطبيعة التي بدت مثل روضة من رياض الجنة، حتى ولو كان موضوعها يتناول الصراع أو الحرب وهو ما يستدعى التأمل.

---

(١٩) بيطار، زينات. **الاستشراق فى الفنّ الرومانسى الفرنسى**، مرجع سابق، ص٧٣.

(٢٠) وزيري، يحيى. **العمارة الإسلامية والبيئة**: الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، سلسلة عالم المعرفة رقم ٣٠٤، عام ٢٠٠٤، ص ٢١٤- ٢١٥.

والمتأمل للآيات والأحاديث النبوية المتعلقة بالجنات الأرضية أو الأخروية، يندهش من دقة الوصف القرآني، الذي استلهم من خلاله المسلمون العناصر الأساسية والجمالية عند تصويرهم للطبيعة في المنمنمة. ونستطيع أن نقول إنّ المسلم يصور فى المنمنمة صورة مصغّرة للفردوس العلوي أو الجنة، ومحاولة استلهام الآيات التي تعكس عظمة الإبداع الإلهي.



(شكل٢): هزيمة الجيش الهندي أمام جيوش الإسكندر شاهناماه فردوسي، تبريز ١٣٣٠-١٣٣٦م

إننا نتلمس التناسق والانسجام بين كل مفردات الطبيعة التي تحتشد بها المنمنمة الإسلامية، وتلك الحالة الغنائية التي يعكسها الوشي الدقيق لكل تفاصيل الطبيعة، سواء كانت الطبيعة هنا تمثل خلفية للقاء المحبين، أم لتصوير مبارزة، أم معركة حربية. يتساوى في ذلك النباتات والأزهار والأنهار، وكذلك الإنسان، الذي لم تقدمه المنمنمة بتميز خاص لا في الحجم ولا في الأداء، ولم تقدمه بوصفه بطلاً أوحد، حتى ولو كان هو صاحب الحدث المصور، بل يصور بوصفه جزءاً من نسيج داخل العمل، لا يتمتع بأي تبجيل خاص؛ يُرسم مسطحاً ومحللاً لمجموعة من الخطوط أو الزخارف، وبنفس درجة الاهتمام بالعناصر الأخرى، فيختفي ظله ووزنه ولا يشكل موضوعاً منفرداً للعمل الفني.

ثالثاً: فن المنمنمات الإسلامية بين الدنيوي والديني

حُصرت المنمنمات الإسلامية دائماً فى إطار دور نفعي يقصرها على وظيفتها الإيضاحية بوصفها رسوماً في المخطوطات العلمية والطبية والأدبية، مع أن المنمنمة هي ذلك المعبر الذي افتتحه الفنان المسلم لكي يبدع من خلاله عوالم غرائبية فسيحة، ضمَّنها بكل صور الحياة فى أوج امتلائها وبهجتها، وهي الشكل الفني الوحيد في التصوير الإسلامي الذي اتسع ليشمل مظاهر الحياة الدنيا بحكايات عشاقها ومحبيها، وحروب فرسانها، وأدبيات فنانيها،

واختراعات علمائها، وأدوية أطبائها، وأعمال بنائيها، وصور شياطينها وحكاياتها الخرافية. كما اتسع كذلك ليحلم بمظاهر الحياة الآخرة، التي يأملها ويتمناها من جنات ونخيل وأعناب وحدائق غناء.

والمنمنمة كما يرى شاكر حسن آل سعيد(٢١) تبلغ من الناحية الفنية مستوىً تاماً من التكامل الذي يعكس المنطق الفني للتشكيل في الفنون الإسلامية، في كونها تجمع بين السكون في التجريد المكاني، والحركة في تجسيد موضوعاتها. فالمنمنمات فن ينضوي على التجريد والتجسيد معاً، من خلال رؤية تقع في منطقة وسط بين القيم الأخروية والدنيوية. وهي فن يمثل تجلياً لفكرة التشخيص اللاتشخيصي عبر الشكل ذي البعدين، فموضوعه الرئيسي هو السطح التصويري، أما معناه فتمثيل المتصور، وترجمته إلى مشخص، وليس العكس كما هو في التصوير التشخيصي الغربى. وتقدم المنمنمة لنا لغة نفهمها عبر وجودنا الروحي، فهي أقرب للملحنة الموسيقية ذات البنية المسموعة. فهي ليست كالمؤلفة النحتية ذات البنية المكانية والكثافة المادية المحسوسة، لأنها بنية لا بد من فهمها عن طريق إيقاعها غير المرئى أو المحسوس به. فليس المهم فيها رؤية الإنسان وعناصر الطبيعة، كل لذاته، بل النظام التجريدي الذي توجد فيه تلك العناصر المشخصة. وهذا النظام لم يكن يستقيم لمجرد ظهور الشكل المرسوم لذاته، بل (النسق) الذي يربط بين أجزائه عناصر، وهي تحمل حركة داخلية وإيقاعاً بالامتداد اللانهائي للوجود، مع افتقار مظهرها السكوني إلى تكامل الظهور المكاني.

إنَّه توافق تام بين الحركة والسكون؛ لأنَّه توافق يدور في عالم البعدين فقط، ولا يتعداه إلى الواقع؛ أي إنَّه توافق بين الحدث المراد تصويره ذي الأبعاد الثلاثية، والسطح الفيزيقي ذي البعدين للشكل، والتكافؤ بين فكر تجريدي النزعة وضرورة التعبير عنه بصورة لا تجريدية. إنه ينشئ مفرداته من العدم عبر المكان نحو الوجود، دون أن يستكمل تطوره فى السقوط في البحث عن عالم المادة؛ أي التجسيد.(٢٢)

(٢١) **شاكر حسن آل سعيد** فنان تشكيلي عراقي (١٩٢٦م -٢٠٠٤م) منظّر وأستاذ ومؤرِّخ، جسّد توليفاً استثنائياً للحداثة والإسلام والعروبة

(٢٢) آل سعيد، شاكر حسن. **الأصول الحضارية والجمالية للخط العربى**: بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٨، ص ٣١-٣٣.

وتطلعنا المصورة الإسلامية (المنمنمة) كذلك على مثل رحب في كيف تتسع الصورة وتتكاثف فيها الرؤى، حتى تنجدل فيها خيالات غير محدودة، تتجاوز المرئي إلى اللامرئي. وبدلاً من أن تغلق باب الخيال بأن تضع المشاهد أمام تمثيل واحد للكلمة المكتوبة، فإنها تفتح هذا الباب على مصراعيه حتى يتسع لكل تصور. ووسط كل الفنون الإسلامية التي تعادلت فيها القيمة الوظيفية والقيمة الجمالية، كانت المصورة هي الشكل الوحيد الذي انطلق فيه الجمال ليبلغ سعته، متجاوزاً حدود الواقع بخيولها الزرقاء، وأشجارها الوردية، وصخورها التي تبدو متدفقة كالأمواج، وسماواتها التي تعج بالمخلوقات الخرافية، وتصويرها الخاص للمكان الذي يُحلق داخله المشاهد ليرى كل تفصيلية في المصورة من زاويتها الأكثر تعبيراً وجمالاً، غير حافل بحدود الرؤية البشرية، ولا بصندوق المنظور الهندسي الغربي.



شكل(٣): منمنمة فارسية من القرن ١٤

رابعاً: جماليات المكان في المنمنمة الإسلامية

في فن المنمنمات الإسلامية نجد خروجاً عن التعيين الزماني ومن ثَمَّ المكاني، وقد ارتبط اللاتعيين الزماني عنده بالأبدية بوصفها حالة فلسفية، فلا توجد تعيينات لفصول أو أزمنة بقدر ما تجرى الأحداث من خلال مبدأ «الديمومة»- الذي سيطرحه فيما بعد برجسون،[٢٣] وبالتالي فهناك بحث عن الزمن النسبي أو النفسي، بدليل أنه قد يجمع في مشهد واحد بين الليل والنهار، لذلك جاء اللون عنده قائماً على مبدأ التبادل والتضاد والتكامل، دون رقابة مقياس الزمن، الذي تحدده الساعة، ودون التفات للتغيرات التي تطرأ على اللون في البعد. وبذلك شكّل الفنّ الإسلامي خاصية الانتشار الزماني، وقد قام

(٢٣) **هنري برجسون (١٨٥٩–١٩٤١م)**، فيلسوف فرنسي، حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٢٧م، يعد من أهم الفلاسفة في العصر الحديث.

بموازاة ذلك بتحقيق انتشار مكاني كذلك، فهو في تعبيره عن الأبعاد، يحوِّل مساحة العمل الفني إلى مجال يملؤه بالرسوم والألوان، دون التقيد بتحديد موقع معين.

من هنا لا تشكِّل مظاهر المكان طرفاً في موضوع العمل الفني في الفنّ الإسلامي، بل إنه من خلال معارضته لمنطق المرئي، والممثل، والواقعي، يتجنب التعيين المكاني والزماني؛ لأنَّه يشكل بحثاً دؤوباً عن مطلقات هذه التعيينات. ولذلك فهو لا يرسم الأشياء كما تراها العين في وقت معين، ومن زاوية بعينها، لأنَّه يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها، مجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء، وظل، أو اختفاء وظهور، أو تقديم وتأخير. ذلك أنَّها أحوال عارضة تزول بزوال مسببها، وتتغير بتغير الناظر، ومكانه بالنسبة إلى الشيء، وتتغير هذه الأحوال بتغير الوقت. لهذا نجد عند تأملنا للمنمنمات أن هناك حرية في التعبير عن الزمان والمكان تلغي منطق التشابه والتماثل، فقد نجد في المنمنمات الفارسية منظراً واحداً يجمع بين سماء ليلية، وسهول تتلألأ كأنها فى وضح النهار، ونجد سهولاً أخرى زرقاء اللون كأنها سماوات، ففى المنمنمة الإسلامية لا نستطيع الإمساك بمكان محدد له سمات واقعية، ولا بسماء نعرفها، ولا بأرض نطؤها، بل هو مجال تسبح فيه الأحداث والشخصيات، يضيق أو يتسع، أو يُفرَد حسب احتياج الموضوع المُصوَّر (شكل ٤)؛ إذ يرى الفنان المسلم أنَّ الوجود بكل مظاهره من طبيعة وإنسان هو وجود اعتباري، وهو حين يستخدم مظاهر هذا الوجود فى أعماله الفنية، فهو يستخدمها رموزاً في المطلق، غير محدودة بزمان ولا مكان، فلا تشكل مظاهر المكان طرفاً في موضوع العمل الفني. وبهذا فإنَّه لا وجود للفراغ في الفنّ



شكل (٤): شاهنامةشاه طهماسب المبارزة الأولى من دوري الأبطال، إيران،١٥٤٠م

الإسلامي بوصفه عنصراً مستقلاً قادراً على حمل المعاني، فهو يمثل جزءاً لا يتجزأ من نظام العمل الفني، وغالباً ما يشغل الفنان المسلم الفراغ في أعماله التصويرية بصورة مكثفة لا بوصفه نوعاً من الفزع من الفراغ، أو التهيب إزاءه، كما تشيع بعض الآراء، ولكن لأسباب روحية، فالفنان يرغب في التغلب على المكان أو على المادة بأن يحل محلها ديناميكية تخاطب الروح.

إننا إذن أمام فن رموز واصطلاحات، أكثر من واقع وأحداث، وأمام فن لا يتعلق بالمظاهر الواقعية المكانية، بل يأخذ من المكان قوانينه ونظمه كما تتجلى في القريب والبعيد، العالي والمنخفض، المسطح والنافر، لأنَّه يستلهم جميع القوانين والنظم الكونية والطبيعية، التي تحكم الفضاء والطبيعة والإنسان. وهو يجمعها ويوحدها جمعاً وتوحيداً منظماً مستقلاً بقوانينه ونظمه الخاصة في مساحة العمل الفني.

انطلاقاً من هذه الرؤية الجمالية طرح الفنان المسلم فروضاً جمالية جديدة، في طرح فكرة المكان من خلال طرق متعددة نطرح بعضها في هذا المقام:

١ــ المنظور الروحي: عبر التصوير في فن المنمنمات الإسلامية عن المكان من خلال ما سمي بالمنظور الروحي، الذي قدم الأشياء من خلال رؤية شاملة، لا تحدُّها زاوية بصرية ضيقة، فهي رؤية من جميع الجوانب، لأنَّها صادرة من نقاط لا حدَّ لها، وغير ثابتة، والفنان يقوم بتجميع إسقاطات هذه الرؤية وبسطها على سطح واحد يكون بمثابة شريحة للأشياء، تكشف فيها جميع الخصائص الشكلية مندمجة في وحدة العمل الفنى. هذه الرؤية التي تتجه لجميع الأشياء على اختلاف وجودها في عمق الوجود، وهذه الأشياء التي لا حدود لها يلتقطها الفنان، وينقلها إلى عمله، فتبدو في خلفيات العمل التصويرى كثيفة مسطحة، فتساعد على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتداخل في كون الصورة شديدة الاندماج، وعندها لا نرى مكان المشاهد من هذه الأشياء؛ أهو في أقصى البعد عنها أو في أقصى القرب منها، أو هو في أعماقها؟ فإن المسافات والفراغ يلتحمان في هذا الكون التصويري الجديد.[٢٤]

(٢٤) بنهسي، عفيف. **جمالية الفنّ العربى**، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٤، ١٩٧٨م، ص٦٩.

٢ـ المنظور الرأسي: أكدت المنمنمات الإسلامية على تصوير جديد للمكان، فقد شغلت المساحة التصويرية بأكملها بالعديد من الأشخاص، إما منفردين أو في مجموعات، موزعين على مستويات مختلفة، باستخدام أداة بسيطة هي احتواء العمل على خط أفق مرتفع. وهذه التقنية البسيطة المنطوية على جعل أغلب المساحة التصويرية أرضية من منظر طبيعي، تعني تصوير مستويات منظورية مختلفة؛ أحدهما فوق الآخر في الصفحة أو العمل التصويري، يمكن أن تصبح مرجاً مزدهراً، أو حديقةً تبدو فيها الأشجار في مواضع مختلفة، تؤدي إلى الأفق المرتفع، أو مسرحاً لحدث كالصراع أو الحرب. وقد سمي هذا بالمنظور الرأسي كما يوضح (شكل ٥).



(شكل٥): منمنمة هندية

شيرين تصلي وخسرو يصطاد، ١٧٢٠هـ

٣ـ الأفق الوهمي: تم التوصل إلى أداة جديدة لتحقيق تأثيرات المنظور في تصوير المكان في المنمنمات الفارسية، واستخدمت بتوسُّع في المناظر الطبيعية، وذلك بوضع تل في خلفية المنظر؛ فيتخذ المنظر موقعاً عندما يبدو أنه حافة جرف أو منحدر، بينما يعبر عن الأفق بانحدار حاد في المنظر، فتبدو الأشخاص في أقصى خلفية الصورة كما لو كانوا يتسلقون التل الذي لا بد وأنه يقع في المؤخرة، وتظهر رؤوسهم وأكتافهم فوق ذلك الأفق الوهمي، وفي أحيان أخرى يبدو الأشخاص يخرجون من وراء تل صغير يشغل أحد أركان



شكل (٦): من مخطوط شيرازى (١٥٥٢)

الصورة، وكان الفنان أحياناً يضع سلاسل الجبال في المناظر الطبيعية، وهو ما يتيح تخيلاً فريداً لامتداد الفراغ الفعلي، الذي كثيراً ما يوحي به ظهور جيوش تتقدم من خلف الجبال. شكل (٦).

٤- افتراض أن الرؤية تتم من موقع مرتفع: عالجت المنمنمات الفارسية المكان من خلال افتراض أن المتفرج يتخيل أنه يتطلع إلى المشهد المتعدد والزوايا والأبعاد والأحجام، من موقع مرتفع، حتى لا يُضطر الفنان إلى رسم الشخوص أو الجماعات متراكبة بعضها فوق بعض، لذا نجد الفنان يرسم المبنى وكأنه يراه من علٍ، في حين تظهر بقية الصورة للعين في مستوى النظر أو من زاويتين مختلفتين في آن واحد، دون أن يؤرق هذا الاختلاف بين الأسلوبين الفنانَ أو المشاهدَ، فكلاهما لا يبالي بأن تكون الصورة مطابقة كل المطابقة للأشياء كما تُرى. على أنَّ المصور الفارسي بالرغم من ضيق مجال «الإيهام» أمامه -لاقتصاره على استخدام البعدين الرأسي والأفقي فحسب، ولافتقاره إلى إمكانيات التأثير بواسطة الظلال والمنظور والتجسيم- قد وفق إلى التعبير عما يريده بواسطة وسائل بديلة، فقد كان يوحي بالتراجع في الفراغ عن طريق وضع الأشياء البعيدة أعلى الصورة، والقريبة أدناها، كما في شكل (٧).



شكل(٧): منمنمة فارسية
صفحة من الشاهنامة / إيران ، ١٥٤٠هـ

٥- الميل وسيلة للتعبير عن العمق المكاني: استخدمت بعض المنمنمات الخطوط المائلة للتعبير عن العمق المكانى، والتعامل مع المسطح من خلال حركة الميول في الأشكال. فتحقق محتوى العناصر المصورة وعلاقته بالتوتر في المساحة، من خلال حركة الخط المائل الذي يوضع في علاقة حية مع باقي مكونات الصورة، ويكون الخط المائل حاضراً وسريعا في علاقته بالعمق، ويتأكد من خلال الخطوط عنصر الحركة في اتجاه العمق

المكاني، وهذا التعامل مع المساحة يؤدي إلى تحليل البناء الجامد للعمل، بطريقة تعتمد على ترتيب العناصر بشكل مائل فوق شرائح مساحية مائلة، ومن خلال ذلك ينشأ لدينا الإحساس بتنوع الميل وبإيقاع مكاني حي متغير في العمل (شكل٨).



شكل (٨): زال يصوب سهم نحو طائر أمام الوصيفات
الترك تبريز ١٣٧٠ مكتبة سارايا باسطنبول

٦ - التقطيع الرأسي للفراغ:

استخدم الفنان المسلم أحياناً في منمنماته طريقة التقطيع الرأسي للفراغ؛ إذ يقسم الفراغ طولياً باستخدام مجموعة من العناصر الرأسية، وهو ما يوحي بالعمق الناتج عن هذا الترتيب المتتالي للعناصر في الفراغ؛ إذ يبدأ المشاهد بنظرة قريبة ثم تسترسل العين سريعاً عبر تلك الممرات الرأسية إلى عمق الصورة. إنَّ هذا التكوين المستطيل يحرك أنظارنا بحيث تتجه إلى أعلى ثم تتحول إلى أسفل، وهذا يعمل على إظهار أساليب مرئية خاصة في تصوير المكان. وهذه المعالجة طرحت حلاً جديداً للفراغ التشكيلي المتخيل، وأدت إلى حرية التصرف في تناول العناصر لتلائم هذا الشكل من الفراغ. فهذا الشكل الجديد من التكوين أعطى الفرصة لوضع العناصر بعضها فوق بعض، وتقديمها بصورة متوالية، وبطريقة مكثفة متواترة ومتماسكة، فقدموا بذلك تركيبة بصرية جديدة فى تصوير المكان (شكل٩).



شكل (٩): منمنمة فارسية، ق١٤هـ

٧ – **طريقة المستويات المتداخلة**: استخدم الفنان في المنمنمات الفارسية طريقة المستويات المتداخلة للتعبير عن أبعاد المكان، وبذلك لا يجذب العين خلال موقع محدود في الفراغ، بل تجاه مجموعة من الخطوط والألوان التي توجه العين؛ إذ تتحرك الأشكال على مجموعة من المسطحات المتداخلة جزئياً، الواحد تلو الآخر، بحيث يبقى جزء من الأشكال الأخرى المرئية. ولكننا نلاحظ أن جميع الأشكال المتداخلة جزئياً تقوم على نفس خط القاعدة الواحدة، كما لو كانت منجذبة إليه. وتبدو الأشياء المتطابقة ليست مصغرة منظورياً، فالفنان لا يجعلها تدخل في أعماق الصورة، ولا يفصل بينها بظلال، بل يكتفي الفنان بتلوينها بألوان فاتحة وداكنة على التبادل، وهو يوصل بين كل مستوى وآخر ببعض الأشكال المشتركة والمتحركة بينهما، فيحقق بينها شيئاً من الوحدة والترابط كما نرى في الشكل (١٠).



شكل (١٠): منمنمة فارسية ق١٤

٨ـ **البعد اللولبي**: المنظور اللولبي هو أحد الحلول المنظورية للمكان، وقد ناقشه «بابا دوبولو» في كتابه «جمالية الفنّ الإسلامي» فوجد من خلال تطبيقات على نماذج عدة من مخطوطات الواسطي، حيث العين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية. ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال مثل: العين أو اليد. وهذا المنظور اللولبي يوحي -على الأقل- باختراق



شكل (١١): الواسطى / مقامات الحريري

البعد، وقد استعرض مئات المنمنمات، فوجد معظمها يتبع هذه القاعدة. والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتوافق مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفنّ الإسلامي، فقد أشار «بابا دوبولو» إلى أن اللولب هو علامة الانتقال من العالم الخارجي (الملأ الأعلى) إلى الأرض.

وتبدو قيمة الكشف الذي أظهره «بابا دو بولو» في تأكيد الناحية الروحية في الفن، فالأشياء هنا ترتبط بالمعنى الذي عرفناه. فهي موجودة بالنسبة لله، ولقد أكد ذلك بهذا الخط الذي يبتدئ من السماء وينتهي إلى الأرض، بحركة دائرية مستمرة. وفي تصوير المنمنمات العربية نرى ذلك أكثر ارتباطاً عندما ينتظم فى خط مستقيم، أو عندما يتداخل مع خلفياتها، وقد خرجت كلها عن خصائصها الواقعية، لكى تشكل عالماً مستقلاً، يمثل صورة فى رحم الكون تخيّلها الإنسانُ وهو مشدود بقوة إلى خالقه، وإلى سحر المقدرة الإلهية في الخلق والتكوين.

وفي هذا يقول بابا دو بولو: «إن العالم المستقل للعمل الفني في الفنّ الإسلامي منظم لا بواسطة الحدس الفني فقط بل بمقتضى هيكل رياضي كبير هو بصورة عامة اللولب. ونحن لا نراه بطبيعة الحال، لكنه يسند التركيب ويفسره، لأن جميع الوجوه والعيون بصورة خاصة، وكذلك الأيدى عند الاقتضاء تقع على هذا المسار المنحني.»[٢٥] (شكل١١)

خامساً: القيمة الجمالية التعبيرية للزخرفة في المنمنمات الإسلامية

لا بد فى إطار الحديث عن جمالية المصورة الإسلامية من أن نشير إلى طرف ثالث بعد الكلمة والصورة، وهو الزخرفة، فالخلفيات المزخرفة مثلت مسرحاً للحدث المصوَّر وللنص المكتوب، ومن ناحية التقنية «فإن الورق المستخدم في المنمنمات كانت تتم صناعته في مشاغل خاصة، وهو يشبه في ذلك صناعة المنسوجات، وكان يلون بأنواع متعددة من الأصباغ النباتية في الغالب بدرجات مختلفة لتعطي مختلف الألوان، وفي القرن السادس عشر ظهر

---

(٢٥) دوبولو، الكسندر بابا. التصوير فى المخطوطات العربية، **مجلة فنون عربية**، العدد الأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة ١٩٨٢م، ص ١٧، ١٨

أسلوب الترخيم، وهذا يتم بتحضير مادة سائلة وتمديدها، وعلى سطحها يُشكِّل تصميم بنقاط ذات درجات مختلفة اللزوجة. ثم يمدد فوق السطح ورق خاص وبذلك تنتقل الصورة إليه، وتكون النتيجة صفحة من الأشكال المتعارضة، وهي لا تصلح للرسم وإنما تستخدم «أرضيةً» للخط وإطاراً للمنمنمات. وهناك أشكال أخرى من الورق تنقَّط بالذهب وتستخدم «هوامش» أيضاً. هذه الأرضيات أو الخلفيات المزخرفة لها دور الوسيط بين الكتابة والصورة، فهي تحمل الإيقاع المشترك بينهما.(٢٦)

وقد نجح الفنان المسلم والفنان الشرقي بوجه عام في أن يستخدم، من جهة أخرى، الوحدة الزخرفية بوصفها قيمة تعبيرية. وقد تحدث غايي «Gayet» فى كتابه «الفنّ العربي» عن المشاعر التي تثيرها الزخارف، فقال: إن الدوائر الهندسية إذا كانت زواياها المتعددة مزدوجة فإنها «توقظ في النفس مشاعر عميقة مطبوعة بطابع الصفاء العذب»، أما إذا كان عدد زواياها مفرداً فإنها تبعث على «الحزن المبهم، والقلق، والاضطراب» ويقول كذلك: «إن الصورة المتكونة من الجمع بين المربعات والمثمنات تبعث على فكرة السكون الأبدي، أما تلك التي تنبثق من الأشكال ذات الزوايا التسع، فإنها توقظ الإحساس بسر مبهم مضطرب. علينا ألا نتمثل هذا الفنّ الذي تُعدُّ الدراسات الجمالية عنه دراسات في الهندسة أثراً قائماً على مهارة فكرية وعقلية محضة، إنما هو أثر يدأب في البحث عن طرق تبعث على الحلم وتغذيه، حلم من طينة روحية عالية، وذلك في نوع من الفرار بعيداً عن أشكال العالم المادي وعالم الجسد.(٢٧)

ومع أن المقصود فى هذا السياق هو الفنّ الزخرفي الخالص، إلا أنَّ حضور الزخارف في المنمنمات الإسلامية لتشغل مساحات ليست بالقليلة في خلفيات وأرضيات الأشكال المصورة، تجعلنا نشير لجماليات تلك الزخارف في سياق حديثنا عن جماليات المنمنمة. فقد قدمت المنمنمة الإسلامية تصوراً

---

(٢٦) جرابر، أوليغ. **المنمنمات: مدخل إلى فنّ التصوير الفارسي**، ترجمة عبد الإله الملاح: دمشق: وزارة الثقافة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٧، ص ١٢٣.

(٢٧) سوريو، إتيان. **الجمالية عبر العصور**، مرجع سابق، ص١٨٠– ١٨١

خاصاً للسطح، من خلال التكوينات المتعددة لهيئات مهمة، في علاقة مع أجزاء الخلفية، تسمح بظهور منمنمات متدرجة داخل المساحة، استخدم فيها وحداته الزخرفية المتميزة. وتحوّل السطح لنسيج من تكوينات مختلفة، أصبح فيها مليئاً بالحركة، وأشبه بالنحت البارز «relif» الذي تتكثف فيه العناصر مكونة هذا الملمح الشرقي الخاص المعتمد على الوحدات الزخرفية، التي حوّلها الفنان المسلم المبدع من مجرد حلية أو زينة إلى أداة للتعبير (شكل١٢).



شكل (١٢): هوماي و هومايون
في حديقة القصر الملكي / خواجة
كيرماني / حيرات ١٤٤

والوحدات الزخرفية في المنمنمة الإسلامية هي إما وحدات هندسية مجردة، أو هيئات لموضوعات لها قيمة زخرفية خاصة. وبذلك يمكننا أن نتحدث عن طبيعة مزخرفة، بمعنى أن نمعن في الأشياء ونتفحصها في قيمها الشكلية الحقيقية، وبغير فصلها عن معانيها في التكوين والمحتوى، وتتم ترجمة الأشياء إلى أحرف ومحتويات باستيحاء أشكال الطبيعة، حلاً يتيح لنا تناول موضوعات مختلفة، وبهذه الطريقة تصبح الفكرة حقيقية وتبعث فيها الروح، وتتوج هذه الفكرة من خلال أشكال التكوين المختلفة.

وفي مجال التكوين في المنمنمة الإسلامية نجدنا أمام نوعين من الوحدة: النوع الأول وحدة قائمة على علاقات لا نهائية، وهذه الوحدة قد لامست عبر الأزمنة قمماً في الجماليات من حيث الإيقاع والحيوية، وهذا النموذج يحتوي على كل الأشياء في محيط عالم الفنان المبدع . إن التكرار في هذه الوحدة يثير فينا بهجة مبعثها التأمل ومحاولة تتبع ما هو قادم وما قد انتهى، وهذا يتطلب إعمالاً ذهنياً كبيراً، وقد تتجسد هذه الوحدة في أشكال النباتات أو التكوينات العضوية من خلال خطوط تتقاطع وهيئات إيقاعية تتخذ أبعاداً لانهائية.

أما النوع الثاني من الوحدة فهو وحدة الحواف (الزينة في الأطراف / الحاشية)، حيث تتحقق الوحدة من خلال السيطرة الزخرفية بالتموجات والخطوط على الحواف أو الحاشية. ومن خلالها تنكشف لنا الشخصية العالمية لزخرفة الفنّ الشرقي، وتظهر لنا طبيعة النمط في الأداء الخطي، تلك التي كان الفنّ الأوروبي مولعاً بها في القرن التاسع عشر. ومن ناحية التكوين نلاحظ التوازن بين الأجزاء الغنية بالعناصر الزخرفية وتنوعها الكبير، مع المساحات التي تحيطها وتتسم بالبساطة، وكذلك التلخيص في تصوير الوجوه، وهو ما يجعل العناصر الزخرفية بالرغم من كثافتها متوازنة تماماً في سياق التكوين العام. وهذا الاختلاف الذي يصل أحياناً لحد التناقض يثري العمل، ويجعل الأشكال والخلفية في نسيج متكامل.

كذلك فإن هذه الوحدات المتشابهة، التي ليس فيها تناظر، وترفض فردية الموضوع، تخلق نوعاً من التوتر والتغير والخلخلة لكل ما هو ثابت، وتعطي نوعاً من التكثيف للتكوين، فيصبح التكوين ذا نظام متداخل بدقة، يكاد يماثل الفسيفساء ذات الإيقاعات العالية، وهو ما يجعل التمثيل في العمل الفني يأتي في المرتبة الثانية في هذا التكوين المليء بالتوتر. ونجد الألوان تجد حلولاً ثرية حتى في الأشكال المتناهية الصغر، وكذلك في تكوين تشكيلات كبيرة تحوي وحدات زخرفية صغيرة تنطوي جميعها على نظام عدم الانتظام، تجعلنا نحمل تقديراً كبيراً لدور تلك الوحدات وتسلسلها، فقد كانت تحمل قيمة فنية كبيرة من خلال التتابع غير المنتظم فى بنيتها الشكلية.[٢٨]



شكل (١٣): منمنمة فارسية ق ١٥

(٢٨) Siegfried, Wichmann."*Giapponismo*" Gruppo Editional, Italy, 1981, p 221

سادساً: جماليات التكوين في المنمنمة الإسلامية

لا بد وأن يقودنا الحديث فى الجماليات للتأمل في التكوين بوصفه المحصلة التي تنتج بوحدتها هذه الجماليات. والتكوين في المنمنمة الإسلامية تبَنَّى فكر اللاتماثل والشكل المفتوح، فلا نجد فيها اتباعاً لما سمي بنظام «الأشكال المغلقة» في تصوير عصر النهضة، وكان من سمات ذلك الشكل المغلق التقابل الذي يتبين من محاولة خلق تماثل بين نصفى اللوحة أفقياً ورأسياً، بل نجد فى المنمنمة الإسلامية خروجاً عن هذا التقابل بصور متعددة، والشكل الذي يناقض هذا النوع المغلق من التكوين، ويُستبدل به، هو شكل من أشكال التركيب وصفه «هربرت ريد» بأنه «ديناميكي ومفتوح » وهو شكل «متصاعد البناء»، تكون حدود الصورة فيه حدوداً مجهولة، كما يجهل السطح الحقيقى لقماشة الرسم: فالإحساس المكاني الذي تقدمه الصورة هو الذي ينساب إلى داخل الصورة أو خارجها، وفي حين تتقدم خطوط الحركة كما لو كانت تأتى من مصدر مشترك، فإنها تكون متساوية متضادة؛ فخطوط القوة ذات طبيعة طاردة، ولكنها متوازنة.[٢٩]

وقد كان هذا هو الشكل النموذجى للتكوين في المصورة الإسلامية؛ إذ نجد فى المنمنمة تفكيكاً للقالب المكاني الراسخ، والتكوين المقفل ذي نقطة النظر المركزية الذي وضعته النهضة، إنما سعت المنمنمة إلى خلق شيء متحرك محلق، وإلى محو الحدود والخطوط الواضحة، وإيجاد انطباع بوجود اللامتناهي وغير المحصور وغير المحدود، وتحويل الوجود السكوني الجامد الموضوعي إلى صيرورة. ويظهر لنا ذلك جلياً في خروج الأشكال وتمردها على إطار العمل، لتبدأ في اختراق مثير للإطار الداخلي المُقَرِّر لمساحة الصورة داخل الصفحة، فيبدأ الشكل في اقتحام حواف الفراغ المحيط، وكأن العالم المصوَّر ينسكب مندفعاً خارج حدوده، فتمتزج الصورة الخيالية بالصورة الواقعية.

---

(٢٩) دارست، دافيد هـ. التماثل فى عصر النهضة وعصر الباروك والعلوم، ترجمة أحمد رضا، **مجلة ديوجين: مصباح الفكر، مجلة دولية لعلوم الإنسان**، يصدرها المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانية وتشرف عليها إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم بمصر، العدد ٨٤، يناير ١٩٨٥م، ص ٥٨- ٦٣.



شكل (١٤): الجزء الأول من الشاهنامة المنفذة لشاه عباس١٦٥٧

والمنمنمة تقدم تصوراً للكون لامتناهياً، ولكنه متجانس، ونسقاً مترابطاً متصلاً منظماً، على أساس مبدأ واحد، وكلٍّ محكم وحيوي؛ نجد فيها سعياً إلى تفكيك القالب المادي إلى شيء متحرك محلق، ينقل صدى الاتصال المتبادل بين كل ما هو موجود، فتصبح المصورة رمزاً للكون بوصفه كائناً عضوياً موحداً تشيع الحياة في كل أجزائه. وفي التكوين المفتوح (للمنمنمة) تنهي اللونيات الانفصال بين مكونات الشكل، ويقضي مبدأ التعاقب على الأسطح المنفصلة التي توحى بالثبات، ليحل محلها تعاقب متحرك، وينهي الاتجاه إلى الأشكال المنفتحة العلاقات الهندسية الجامدة، ويحولها إلى شكل «ديناميكى» معبِّر عن الحركة والتغير.

وكما يقول أسعد عرابي: «الأعمال الثنائية الأبعاد تنحو دائماً منحى الانتشار والتمدد الموازي للوحة، بحيث تدع للمشاهد حق استمرار حركتها إلى الخارج.» فاللوحات التي تتحرك العناصر فيها إلى الأمام والخلف جذباً ونبذاً، وفقاً لشروط المنظور الغربى، تحتاج إلى تحديد أو إغلاق. فى حين أن اللوحات التي تبدي أشكالها حركة مسطحة ثنائية الأبعاد تحتاج إلى رؤية مفتوحة إلى خارج اللوحة. وهذا ما قدمته بامتياز المصورة الإسلامية. وفي إطار ما سبق لا نكاد نرى حلاً واحداً متكرراً داخل المنمنمة، بل نجد أن الإيقاع الحر الذي تتحرك به شرائح الكتابات داخل المنمنمة يختلف داخل تفاصيل أخرى عدة، تخضع للبنية الجمالية الخاصة بكل مصوَّرة.[٣٠]

(٣٠) عرابي، أسعد. الإطار فى اللوحة التشكيلية، **مجلة فنون عربية**: العدد الأول، المملكة المتحدة: دار واسط للنشر، ١٩٨٢، ص٢٩.

وقد استطاع المصور المسلم أن يمتلك تلك القدرة على استخراج حياة «ديناميكية» للأشكال من صميم المواد السكونية الموجودة بين يديه. لنرى في المنمنمة الإسلامية فنّاً تنطبق عليه مقولة جادامر: «يكون الفنّ حاضراً متى ينجح فى إعلاء ما يكونه أو يمثله من حيث هو تشكيل جديد؛ عالم جديد خاص به فى صورة مصغرة، نظام من الوحدة داخل التوتر، وهذا يمكن أن يحدث سواء كان العمل يقدم لنا مضموناً ثقافياً معيناً وملامح مألوفة للعالم من حولنا، أو كنا نلقى في العمل التآلفات الهارمونية الفيثاغورية الخاصة بالشكل واللون.»(٣١)

سابعاً: العلاقة الجمالية بين الكلمة والصورة في المنمنمة الإسلامية

على الرغم من أن أول مبدأ في فن تصوير المنمنمات أنه فن في معظم نماذجه المحفوظة يختص بالكتاب، مع كافة أشكال القيود والضوابط الوظيفية له، إلا أنَّ الصورة فيه قد تجاوزت وظيفتها الشارحة والمفسرة للنص الأدبي أو الديني أو العلمي أو التاريخي، لتتألق عملاً فنياً، فيصبح موضوعها الذي تعبر عنه وظيفياً مجرد ذريعة لإبداع الصورة. بل لقد تمددت الصورة وامتلكت السطوة لتتحول الكلمة داخلها إلى مفردة شكلية، تتحرك وتتخذ تنويعات عدة، لتصبح في النهاية جزءاً من النسيج البصري للصورة. وهي في ذلك لا تتجاوز فقط الأطر المحددة للكتابات، بل تتجاوز كذلك إطار المنمنمة، منطلقة وخارجة عنه، في طرافة ملحوظة ومثيرة للانتباه.

لكن كيف حدث هذا التلاقي الخلّاق بين مسطحات الكتابة المنتظمة ومسطح التصوير الحر الحي، الممتلىء بالأشكال والألوان والخطوط والأحداث أيضاً؟ كيف التقى هذان العالَمان في يسر حتى لا نستطيع أن ننتبه -على مستوى الشكل- للفاصل بينهما بوصفهما وسيطين مختلفين؛ فنّ التصوير من جهة وفن الخط من جهة أخرى، لكن في النهاية فإنَّ الحرف هو الآخر شكل، وله جمالياته التي اندمجت بفضل حساسية كل من المصور والخطاط في عالم واحد. فقد نجحا معاً في تحقيق معابر وسيطة بين الكلمة والصورة، تنوعت تبعاً لحالة كل منمنمة.

(٣١) جادامر، هانز جيورج. **تجلى الجميل**، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ١٩٩٧، ص ٧٨.

وتتضافر المساحات المشغولة بالكتابة مع المساحة المصورة نسيجاً واحداً، فلا نستطيع أن نفرق بينها أو نشعر، ولو لوهلة، أن الكلمة دخيلة على الصورة، بل اكتسبت مساحات الكتابة إيقاعاً لونياً ونغمياً وملمسياً، يناسب الأداء المطروح في كل منمنمة على حدة. فإذا كان الخطاط يبدأ أولاً ثم يكمل المصور فهذا تكامل بالغ الانسجام، ووحدة نادرة بين ثنائي من المبدعين، وإذا كان الخطاط والمصور شخصاً واحداً فقد استطاع ببلاغة أن يقدم عملاً تصويرياً متكاملاً ،كانت الكتابة أحد عناصر بنائه فى كلٍّ منسجم. (شكل ١٥)



شكل (١٥): منافع الحيوان ١٣١٥

وتستمتع المنمنمة الإسلامية بثراء كبير في الموضوعات، رافقه تنوع في العلاقات الشكلية، مع وجودها في إطار فن الكتاب، الذي كان من الممكن أن يضع أمامها الكثير من القيود المتعلقة بالوظيفة. وربما ما أعطى للمنمنمة هذه الحرية في تناول الموضوعات وتنويعها هو «أنها فن خاص لم تكن صوره متاحة للعامة، بل كان يحتفظ بها الحكام في خزاناتهم جزءاً من ممتلكاتهم، وكانت رعاية الأمير للكتب الجميلة هي إحدى وسائله لبلوغ الشهرة، فكان يحرص على أن يكون لديه جمع من الفنيين والاختصاصيين لصنع الكتب وحفظها، وكانت الكتب تصحبه معه أينما ذهب، وكان يهديها للسفراء أو أفراد الحاشية ممن يريد استمالتهم أو مكافأتهم. من هنا يمكن أن نرجح أن هذا الإطار من الخصوصية الذي نمت فيه المنمنمة أتاح قدراً كبيراً من حرية التعبير، ووجد -بفضل مطامح الأمراء، والملاحظة الساخرة عند المصورين- أرضاً خصبة تعدّ محرمة في فن موجه للعامة يعرض على نطاق واسع.»[٣٢]

(٣٢) جراب، أوليغ. **المنمنمات: مدخل إلى فنّ التصوير الفارسي**، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

أما العلاقة بين التصوير والخط فيمكن النظر إليها من زوايا عدة، فهناك رأي يقول[٣٣] إنَّ: (فن الكتابة يتسم بالنظام والدقة، والعناية بكل تفصيل، والدأب على التدرب هو السبيل الوحيد إلى إتقانه... ولعل صرامة هذا التدريب قد أثر في المصورين، وربما يفسر ذلك الدقة في رسومهم والخطوط الواضحة، والألوان المفرزة بوضوح والنابضة أبداً بالحياة. وعلى مستوى آخر فإنَّ فنَّ الخط يتطلب من الفنان التجرد من نوازعه والتسليم بقواعد متوارثة في التكوين والتصميم. وهكذا يكون قيد الخط قيد نفسي، كما هو فني يتحكم في المصورين. ولنا أن نعزو السبب في تشابه العدد الكبير من المنمنمات الفارسية، عند النظرة الأولى جزئياً إلى تأثير فن الخط، وإن كان واضحاً أن أثر الخط أخذ يضعف عند بعض المصورين بداية من عام ١٥٠٠»، فالمصور المسلم استطاع أن يتجاوز هذه القيود، أو يمكننا أن نقول إنَّه قد مارس حريته في إطار تلك المعايير.

ومن ناحية التقنية، كانت كل صفحة يقع عليها الخيار في المنمنمة تسوى بحيث تفصل المساحة المخصصة للنص، وللرسم والمنمنمات. وكان تقسيم الصفحة إلى أعمدة للنص، وتنزيل المنمنمات يتبع نماذج ذات أصول راسخة كانت جزءاً مما يقصد بكلمة «طرح» التي كثيراً ما ترد في النصوص وتعني التصميم والتركيب؛ أي كل ما يضفى نظاماً على الصفحة. وتتحرك علاقة النص بالصورة في المنمنمات الإسلامية عامة على مستويات عدة، بدأت أكثر التزاماً بالوظيفة ثم بدأت في التحرر منها، لتتخذ أشكالاً عدة، ثم انتهت الصورة بالاستقلال عملاً فنياً مستقلاً.

---

(٣٣) جراب، أوليغ. **المنمنمات: مدخل إلى فنّ التصوير الفارسي**، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

١– الصورة بوصفها لوحة إيضاحية:



شكل (١٦): الخليفة «المستعصم» آخر الخلفاء العباسيين المدرسة التيمورية (١٤٢٥م) إيران- هرات.



شكل (١٧): كليلة ودمنة ١٣٣٣ إيران، شيراز

في البداية نجد المصوَّرة لوحة إيضاحية صغيرة داخل الصفحة أو على أحد جانبيها (شكل ١٦)، ثم يبدو النص وحدة مستقلة متصلة تبدأ وتنتهى بحدود، ثم تأتى الصورة لتستقر في موضعها أحياناً أسفل النص، أو تتوسط مساحتي النص أسفل الصفحة وأعلاها (شكل ١٧)، وأحياناً تتوسط الصورة الصفحة لتحيط بها الكتابات. إلا أنَّ الأمر لا يخلو من رابط صغير مثل خط ملوَّن شفَّاف من ألوان المُصوَّرة يتحرك فوق النص، أو إيقاع زخرفي من نفس نسيج المصورة يستقر داخل النص، وغيرها من الحلول لدمج النص مع الصورة، ثم للبدء في تحرير الصورة تدريجياً. ولعلنا نلاحظ فى شكل (١٨) بداية ذلك التحوير الذي أحدثه الخطاط فى المساحة المكتوبة



شكل (١٨): اصفنديار يقاتل «سيمورغ». المدرسة الصفوية (١٥٧٦ – ١٥٧٧م إيران -قزوين

حتى تناسب التنامى الموجود في شكل النباتات على جانبى الصورة. وما لبثت أن امتدت سطوة الصورة حتى احتلت الجزء الأكبر من صفحة المخطوط، لتظهر الكتابة شريحة على أحد جانبي العمل، ثم يبدأ الاتصال والتداخل بين مسطحي الكتابة والصورة تقريباً منذ القرن الخامس عشر في اتخاذ صور متعددة؛ إذ تبدأ الكتابة في التوغل داخل نسيج المنمنمة بشكل يتنوع خلال مدى واسع من الاحتمالات.

٢– مسطحات الكتابة.. أسدال هندسية منتظمة:

تنتظم الكتابة في كثير من المنمنمات في أشكال هندسية تنسدل منتظمة من أعلى الشكل، أو تدخل من أدنى العمل، أو تتوسطه على شكل مسطحات تتخللها الفراغات أو الزخارف في شرائح هندسية غير منتظمة، مقسمة بخطوط طولية تمثل أعمدة للكتابة. ويحقق المسطح الهندسي تقابلاً واضحاً مع الأشكال العضوية المتداخلة، التي تتفاعل وتتكاثف فيها المشاهد والأشكال والأحداث.

ونستطيع أن نلاحظ أنَّ الكتابات والأشكال تأخذ نفس المنحنيات العضوية والطابع الخطي والإيقاع البصري، فنكاد لا نستطيع تتبع الكتابات دون تأمل دقيق للأشكال داخل المصوَّرة، حتى نصل إلى أماكن الكتابة، التي التحمت تماماً بالشكل المصوَّر، في كثير من مناطق المنمنمة. وفي بعض الأشكال تتصل الإيقاعات الزخرفية لتمتد خلف المصورة، وكأنها تشكل خلفية أكثر إظهاراً للكتابة، ويبدأ الشكل بمروره من خلف مسطحات الكتابة ليعاود الظهور مرة أخرى من خلفها، وقد تتخللها شرائح زخرفية تربطها أكثر بالأداء الثري بالتفاصيل، الذي يمتد خلفها ،ويمثل مسرحاً للحدث المصوَّر في المنمنمة.



(شكل١٩) مبارزة، إيران، تبريز، منمنمة فارسي

ويمثل شكل (١٩) نموذجاً جيداً لهذا التناول؛ إذ تمتد شرائح مستطيلة تحتل الجانب الأيسر أسفل الصورة، وفي نصفها العلوي تتخذ السماء المشغولة بأشكال السحب لوناً أزرق داكناً، حين تمر كخلفية لمسطحات الكتابات ذات اللون الأزهر الفاتح، حتى لا تذوب الكتابة وسط الإيقاع الزخرفى للسحب الصغيرة، في حين يلتزم المصور بالخلفية الأصلية في الجزء المكتوب أسفل الشكل، لأنه ليس فى حاجة لهذا الإظهار. ويسترعي الانتباه في هذه المصوَّرة هذا التكامل الفائق بين شكل الدائرة، الذي يمثل عجلتي العربة وبين المسطحات التي تمثل مساحات الكتابة.

٣- استخدام الشكل المائل في مسطحات الكتابة



شكل (٢٠): بهزاد، يوسف يهرب من زليخة، من بستان سعدى، ١٤٨٨، دار الكتب الوطنية، القاهرة

ظهرت الأشكال المائلة كمسطحات للكتابة في كثير من المنمنمات الإسلامية. ويستدعي هذا أن نتذكر أن الكثير من المنمنمات تستخدم الخطوط المائلة للتعبير عن العمق المكاني والتعامل مع المسطح من خلال حركة الميول في الأشكال. فتحقق محتوى العناصر المصورة وعلاقته بالتوتر في المساحة من خلال حركة الخط المائل، الذي يوضع في علاقة حية مع باقي مكونات الصورة، ويكون الخط المائل حاضراً وسريعاً في علاقته بالعمق، ويتأكد من خلال الخطوط عنصر الحركة في اتجاه العمق المكاني. وقد كان لشرائح الكتابة المائلة دور مهم في بناء المصورة الإسلامية، كما نرى في (شكل ٢٠).

وتسهم المساحات المائلة لشرائح الكتابة في تحقيق ميل معاكس ومكمل لميل النهر، الذي يتوجه أعلى الصورة، فيعيد العين مرة أخرى لقلب الصورة.

٤- مسطح الكتابة شكل مستقل



شكل (٢١): صورة من مخطوطة المنظومات الخمسة، عام (١٥٢٤م)

قدمت المنمنمات المسطح الذي تشغله الكتابة كشكل مستقل يمارس دوراً بصرياً ضمن أشكال المنمنمة، ويدخل كعنصر في اكتمال التكوين في المصورة ذاتها، وليس كشرائح مضافة أو متوازنة مع الصورة، ويتضح هذا فى الشكل (٢١) كنموذج؛ إذ تتحرك فيه شريحة مائلة هندسية، لكنها غير منتظمة، اخترقت الشكل من اليسار، لتحقق ذلك التكامل في التصميم، في مقابل مساحة الشجرة الظلية الموجودة على يمين العمل، وهي تتخذ إيقاعاً خطياً نغمياً مثلها، فإذا كانت مساحة الشجرة مشغولة بنقوش من وردات صغيرة فإن مساحة الكتابة اتخذت نفس الإيقاع في الحروف وفي التنغيمات الخطية العضوية التي وضعها الخطاط خلفية للكتابة.



شكل (٢٢): بهزاد، بناء قصر الخورنق من خماسي نظامي، ١٤٩٥ المكتبة البريطانية، لندن

وفي مثال آخر (الشكل ٢٢) نجد الكتابة اتخذت شكل جزء مشابه ومكمل لتفاصيل المبنى، الذي يتم العمل فيه، فامتدت مسطحاً هندسياً جانبياً، تم تحديده بخطوط لها نفس لون السلّم الموجود في العمل، ونفس لون الخطوط في هيكل البناء، ولونت أيضاً بنفس لون خلفيته، حتى إن الكتابة نفسها اتخذت اتجاهات أفقية حيناً

ومائلة حيناً، في مقابل خطوط درجات السُلّم، لتناسب إيقاع الخطوط في رسوم المنمنمة بعامة.

خاتمة

مثَّل هذا البحثُ محاولةً اجتهادية للوقوف عند بعض جماليات فن المنمنمات الإسلامية، وفقاً لدراسة تطبيقية، اتبعت المنهج التحليلي الشكلي في رصد تلك الجماليات، من خلال القراءة التحليلية لبعض النماذج المختارة من المنمنمات الإسلامية، التي لم يستند اختيارها إلى ترتيب تاريخى أو مدرسي، بقدر الاستناد على اختيار أنسب ما يمثل تلك الجماليات من وجهة نظر الباحث. ولم تهمل هذه الدراسة الرؤية الفلسفية والعقائدية التي مثلت السياق الفكري للفن الإسلامي بعامة، إلا أنها التزمت -في تناول المنمنمات- بمدخل شكلي جمالي، يهتم أكثر بلغة الشكل، فالفكر في الفنون التشكيلية عامة هو فكر موجه من خلال الأشكال من حيث طبيعتها، ومكوناتها، وعلاقاتها، وقابليتها للتغيير والتطوير، للتعرف على الرؤية الجمالية التي تكمن وراء عناصر العمل الفني وتنظمها في علاقات إبداعية جديدة.

وقد تناول البحث موضوع جماليات المنمنمة الإسلامية من خلال البدء بمناقشة المفاهيم الخاطئة في تقييم الفنون الإسلامية، التي أدت لحصرها فى إطار الفنون النفعية، وهو ما أخلَّ بوضعها في مكانها المناسب في تاريخ الفن. ثم تعرض البحث لمفهوم المحاكاة في الفنون الإسلامية، ثم تطرق لفن المنمنمات الإسلامية من حيث إنَّه فنٌّ يجمع بين الدنيوي والديني، في إطار رؤية جمالية أصيلة، ينطلق منها الفنان المسلم إلى طرح فروض جمالية جديدة في فكرة تصوير المكان من خلال طرق متعددة مثل: المنظور الروحي، والمنظور الرأسي، والأفق الوهمي، وافتراض أن الرؤية تتم من موقع مرتفع، والميل كوسيلة للتعبير عن العمق المكاني، والتقطيع الرأسي للفراغ، وطريقة المستويات المتداخلة، والبعد اللولبي.... وتناول البحث القيمة الجمالية التعبيرية للزخرفة في المنمنمات الإسلامية، ثم ختم بالتطرق إلى العلاقة الجمالية بين الكلمة والصورة في المنمنمة الإسلامية، وهي العلاقة التي تشكل

أحد الثوابت الجمالية في فن المنمنمات الإسلامية، التي تناولها الفنان بفروض عدة في تكويناته.

وقد ارتكز الفنّ الإسلامي على مفهوم المحاكاة الطبيعة بمفهومها الصوفي لا بمفهومها السطحي، الذي طرحه الغرب. وطرح الفنان المسلم فروضاً جمالية جديدة في تصوير فكرة المكان تتسق مع تصوره للكون. وتمكن من استخدام الوحدة الزخرفية بصورة جمالية تعبيرية وليست زخرفية فقط. وقد امتاز التكوين في المنمنمة بأنه تكوين مفتوح يتبنى فكرة اللاتماثل، وأن العلاقة الشكلية بين الكلمة والصورة هي العلاقة الجمالية الأساسية في المنمنمة الإسلامية.

وقد وقف البحث على بعض السمات الجمالية لفن المنمنمة الإسلامية، بوصفه نموذجاً لفنّ التصوير الإسلامي في أوج ازدهاره وتفرده، وذلك من مداخل مختلفة تأثرت بها هذه السمات. لكنّ هذا المجال يحتاج إلى عدد من الدراسات، وبخاصّة في الحقل الدراسي العربي، حتى نضمن رؤية أكثر إنصافاً، وأكثر قرباً وصدقاً، نظراً لوجود المشابهات الروحية الداخلية الممتدة بالضرورة فينا، عبر تاريخ حضاري حافل بالمنجز الجمالي. وسيبقى الفنّ الإسلامي يمثل شكلاً مهماً من أشكال الفكر الجمالي، وسيبقى متفرداً بوصفه فناً جمع بين التحليق الروحي والنكهة الحسية، وقدم أطروحات جمالية مرموقة تحتل مكانها المهم في تاريخ الفن.

لقد تبين أن ثمة نقصاً واضحاً فى المكتبة العربية في مجال جماليات الفنون الإسلامية، وفي الكتابات القليلة في هذا المجال، فقد تعرضت الفنون الإسلامية لتقييم متعسف من مفكرى الغرب، حصرها في وظيفتها النفعية دون التفات لقيمها الجمالية بكونها فنوناً رفيعة.

وتوصي الباحثة بإنشاء مراكز للبحوث في أنحاء العالم الإسلامي، لعمل دراسات معمقة في الفنون الإسلامية، يتضافر فيها الجمالي بالتاريخي بالفلسفي، لرسم صورة منصفة لتلك الفنون، غير الصورة التى كرسها الفكر الغربي القاصر عن إدراكها في سياق محيطها الحضاري الذي أُبدعت فيه.